

G. MÜNTER

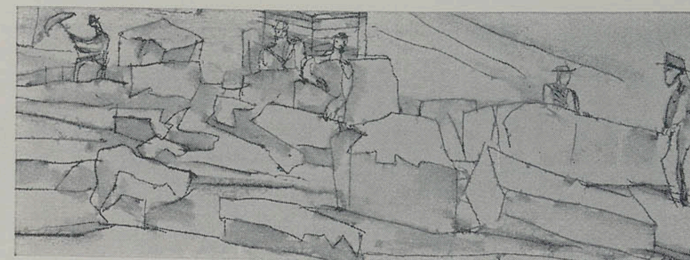
Dieser wunde Punkt wurde von Wagner bemerkt, und er suchte ihm durch verschiedene Mittel abzuhelfen. Der Grundgedanke war dabei, die einzelnen Teile organisch miteinander zu verbinden und auf diese Weise ein monumentales Werk zu schaffen¹).

Durch Wiederholung einer und derselben äusseren Bewegung in zwei Substanzformen suchte Wagner die Verstärkung der Mittel zu erreichen und die Wirkung zu einer monumentalen Höhe zu bringen. Sein Fehler war in diesem Falle der Gedanke, dass er über ein Universalmittel verfügte. Dieses Mittel ist in Wirklichkeit nur eines aus der Reihe von oft gewaltigeren Möglichkeiten in der monumentalen Kunst.

Abgesehen aber davon, dass eine parallele Wiederholung nur e i n Mittel ist, und davon, dass diese Wiederholung nur äusserlich ist, hat Wagner ihr eine neue Gestaltung gegeben, die zu weiteren führen musste. Vor Wagner hat z. B. die Bewegung einen rein äusserlichen und oberflächlichen Sinn in der Oper gehabt (vielleicht nur Entartung). Es war ein naives Anhängsel der Oper: das An-die-Brust-drücken der Hände — Liebe, das Heben der Arme — Gebet, das Ausbreiten der Arme — starke Gemütsbewegung u. dgl. Diese kindlichen Formen (die man noch heute jeden Abend sehen kann) standen in äusserlichem Zusammenhang mit dem Text der Oper, der wieder durch die Musik illustriert wurde. Wagner hat hier eine direkte (künstlerische) Verbindung zwischen der Bewegung und dem musikalischen Takt geschaffen: die Bewegung wurde dem Takt unterordnet.

Diese Verbindung ist aber doch nur äusserlicher Natur. Der innere Klang der Bewegung bleibt aus dem Spiel.

¹) Dieser Gedanke Wagners hat über ein halbes Jahrhundert gebraucht, um über die Alpen zu gelangen, wo er eine offiziell ausgedrückte Paragraphengestalt erhält. Das musikalische „Manifest" der „Futuristi" lautet: „Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qui'l doit mettre en musique." (Mai 1911, Mailand.)



P. KLEE

Auf dieselbe künstlerische, aber auch äusserliche Weise wurde bei Wagner andererseits die Musik dem Text untergeordnet, d. h. der Bewegung in breitem Sinne. Es wurde musikalisch das Zischen des glühenden Eisens im Wasser, das Schlagen des Hammers beim Schmieden u. dgl. dargestellt.

Diese w e c h s e l n d e Unterordnung ist aber auch wieder eine Bereicherung der Mittel gewesen, die zu weiteren Kombinationen führen musste.

Also einerseits bereicherte Wagner die Wirkung eines Mittels und verminderte andererseits den inneren Sinn — die rein künstlerische innere Bedeutung des Hilfmittels.

Diese Formen sind nur mechanische Reproduktionen (nicht innere Mitwirkungen) der zweckmässigen Vorgänge der Handlung. Aehnlicher Natur ist auch die andere Verbindung der Musik mit Bewegung (im breiten Sinne des Wortes), d. h. die musikalische „Charakteristik" der einzelnen Rollen. Dieses hartnäckige Auftauchen eines musikalischen Satzes bei dem Erscheinen eines Helden verliert schliesslich an Kraft und wirkt auf das Ohr, wie eine altbekannte Flaschenetikette auf das Auge. Das Gefühl sträubt sich schliesslich gegen derartige konsequent programmatische Anwendungen einer und derselben Form¹).

Endlich das Wort braucht Wagner als Mittel der Erzählung oder zum Ausdruck seiner Gedanken. Es wurde hier aber kein geeignetes Milieu für solche Zwecke geschaffen, da in der Regel die Worte vom Orchester übertönt werden. Es ist kein genügendes Mittel, in vielen Rezitativen das Wort klingen zu lassen. Aber der Versuch, das unaufhörliche Singen zu unterbrechen, versetzte dem „Einheitlichen" schon einen gewaltigen Stoss. Doch der äussere Vorgang blieb auch davon unberührt.

Abgesehen davon, dass Wagner trotz seinen Bestrebungen, einen Text (Bewegung) zu schaffen, hier vollkommen in der alten Tradition des Aeusserlichen blieb, liess er das dritte Element ohne Beachtung, welches heute in einer noch primitiven Form vereinzelt angewendet wird²) — die Farbe und die damit verbundene malerische Form (Dekoration).

¹) Dieses Programmatische durchdringt das Schaffen Wagners und erklärt sich scheinbar nicht nur aus dem Charakter des Künstlers, sondern auch aus dem Bestreben, eine präzise Form zu dem neuen Schaffen zu finden, wobei der Geist des 19. Jahrhunderts seinen Stempel des „Positiven" darauf abdrückte.

²) S. den Artikel Sabanejews.